



Antonin Artaud : le hors-temps schizophrène

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. Antonin Artaud : le hors-temps schizophrène. Gilles Bonnet. L'inactualité. La littérature est-elle de son temps ?, Hermann, pp.33-44, 2013, Savoir Lettres, 978-2-7056-8432-7. hal-00903242

HAL Id: hal-00903242

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00903242>

Submitted on 10 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'inactualité. La littérature est-elle de son temps ?

Laurent Mattiussi

Université Jean-Moulin Lyon 3

Faculté des lettres et civilisations

laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Antonin Artaud : le hors-temps schizophrène

Laurent Mattiussi

Université Jean Moulin — Lyon 3

Il faut être fou pour parler au nom d'Antonin Artaud, non comme il l'a été, lui, selon le témoignage indubitable de ceux qui l'ont approché et de ce qu'il a écrit, mais par un autre tour de folie, une folie raisonnable, qui aurait la présomption de fixer dans un commentaire le désastre de son œuvre et de sa vie. Il y a ici quelque chose de singulièrement malséant à doubler la parole vive de l'écrivain par le discours emprunté du critique, tant ce qui reste d'Artaud se soustrait à la reconstruction pacifiée, s'insurge contre les conditionnements savants : que retenir, des professions de foi éperdues ou des épouvantables blasphèmes ? Artaud n'est pas un, mais légion, carrefour de voix discordantes qu'il fait résonner, sinon tonitruer. Parmi ses figures, laquelle choisir, à qui donner la parole ? Le commentaire ne peut que réduire outrageusement sa multiplicité, d'où ce procédé sommaire : invoquer l'étymologie du terme « schizophrène » pour tenter une lecture qui ne trahisse tout à fait ni la lettre ni l'esprit d'une expérience poétique aux confins de la folie. En grec ancien, σχίζω, c'est fendre, partager en deux, éventuellement avec violence. Recourir à la catégorie de « schizophrénie », ce n'est ni risquer un diagnostic, ni prétendre à la rigueur clinique, c'est résumer, pour l'inexcusable commodité du discours, l'expérience physique, mentale, intellectuelle et spirituelle d'Artaud, son épreuve de la division, vécue dans le présent et impossible à inscrire dans *ce* présent. Dissociation, dislocation, l'expérience poétique d'Artaud touche l'expérience du temps et, pour une grande part, la détermine. Elle ouvre, en marge du réel et de l'actuel, une manière de « hors-temps » : la seule durée qui, ne pouvant être endurée, vaille de l'être.

Actualité de l'inactuel

Artaud dénonce en ces termes un travers de son époque — la nôtre : « Nous sommes environnés de papes rugueux, de littérateurs, de critiques [...] qui pensent indécrottement dans le présent. »¹ La vraie littérature, qui dans ces années s'identifie pour Artaud avec les activités du groupe surréaliste, se définit, à l'opposé,

par son inactualité : « Nul surréaliste n'est au monde, ne se pense dans le présent »². L'inactuel brille par son absence. En excluant le « présent », l'actualité, Artaud complète la parole de Rimbaud : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » Il la fait sonner comme l'adaptation poétique d'une autre parole : « mon Royaume n'est pas de ce monde ». L'évangile de saint Jean est une source de ce thème chrétien, aujourd'hui désaffecté. « Je ne suis plus dans le monde ; eux sont dans le monde [...]. Ils ne sont pas du monde, comme moi je ne suis pas du monde. »³ Comment ne pas être « au monde » ou « du monde », alors qu'une fois né, on ne peut plus éviter d'être « dans le monde » ? Les *Fragments d'un Journal d'Enfer* sont une autre allusion à la *Saison en enfer*. Artaud n'est pas marxiste. Il rompt avec les surréalistes à cause de la révolution communiste, mais il a son idée sur la transformation du réel en imaginaire, de l'enfer en paradis, une idée qu'il poursuit au Mexique et en Irlande, en quête de secrets toujours plus incertains. « J'ai voulu faire des œuvres qui servent à la pensée, qui fixent quelque chose au milieu du chaos où nous vivons. »⁴. Le sens de son départ pour des régions plus ou moins exotiques, où la géographie réelle est le signe d'un autre espace, moins visible et plus permanent, est marqué par la division : il est à la fois très moderne et très ancien. Comme dans l'allégorie de la *République*, Artaud sort de la caverne, non pour rester dehors, dans le lointain inactuel, mais pour rentrer « dans le monde ». Et boire la ciguë, se faire enfermer.

Avec Artaud, la littérature fait le grand écart : elle part chercher ses sources dans le plus lointain pour revenir au plus proche. De Mexico, Artaud veut s'exprimer « sur les rapports du Théâtre avec la civilisation et avec la culture, ce qui, je crois, est de toute actualité. »⁵ Il s'agit de refonder « la civilisation » et « la culture » à partir d'un art efficace, celui de la scène, propre à agir par une sorte de contagion pour toucher la communauté des hommes. Artaud prend ses distances avec l'ici et le maintenant, mais c'est pour répondre à l'urgence la plus immédiate. Il se dégage en vue de s'engager. Ce qui distingue à ses yeux ses propres conférences des « textes uniquement littéraires » publiés par la NRF, c'est qu'elles « touchent à des sujets d'une extrême actualité ».⁶ Artaud a alors une foi inébranlable dans la puissance du verbe et dans sa capacité à changer la vie. L'action, fût-elle « restreinte », comme dit Mallarmé, c'est-à-dire d'abord réduite à la publication de quelques pages, est redevenue pour un moment la sœur du rêve.

À la fois étranger au présent et soucieux de l'actualité, Artaud est pris dans un nœud de vives tensions, en étau entre les préoccupations de son temps et la fascination du passé. Il se sent appelé à jouer un rôle intellectuel dans l'évolution d'une situation historique qu'il juge périlleuse pour la culture et l'art contemporains. En tant que créateur, il entend prendre en compte les attentes du public. « Le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque. » À ce souci, Artaud apporte toutefois une réponse étrangement déplacée. « Ces thèmes seront [...] interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc. »⁷ Artaud entend référer les questions modernes aux réponses du passé, en revivifiant « la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties. »⁸ Pourtant, Artaud souligne par ailleurs les risques d'une telle démarche. « Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons

pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra. »⁹ Dans ces conditions, quel peut être le sens d'un recours aux « textes les plus antiques » ? Une inconséquence similaire se fait jour plus tard dans un contexte différent, à propos de l'ancienne culture mexicaine. « Le Mexique est en réaction contre l'Europe. Il veut retrouver sa tradition. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait la superstition du passé. »¹⁰ Il faut renouer avec ce qui a été perdu, sans toutefois chercher à le rétablir tel qu'il a existé. Artaud se propose de donner une tournure moderne à un contenu ancien.

Dans sa correspondance avec Jacques Rivière, Artaud évoque au centre de sa pensée une lacune dont la puissance dissolvante ronge dans ses poèmes la capacité d'expression. Artaud ne considère pas son épreuve comme une singularité. Il la croit partagée par d'autres écrivains et la tient même pour une marque distinctive de la littérature contemporaine : « de cette faiblesse, toute l'époque souffre. » C'est « l'air de l'époque ». Aussitôt pourtant, Artaud propose une autre hypothèse : ce malaise qui le mine est celui du temps présent, mais aussi, de manière plus essentielle, la condition d'une ouverture sur « la découverte d'un monde nouveau, un élargissement véritable de la réalité ». L'actualité vaut par le fond d'inactualité qui la sous-tend. Aussi Artaud en vient-il à cette conclusion, qui, sans récuser l'actualité d'une situation, en appelle à son dépassement : « Il faut que le lecteur croie à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque, à une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie. »¹¹ L'œuvre de l'écrivain reflète les traits généraux de son époque, mais sa part la plus précieuse, c'est ce que l'écrivain y a mis de son « être » et de sa « vie » authentiques. Alors réside au fond de l'œuvre quelque chose qui est de l'ordre d'une « essence », un point mystérieux, insondable, où la singularité datée de l'auteur, y compris sa « maladie » chronique, recueille une manière d'universalité intemporelle.

Aussi bien, les grands livres se distinguent-ils par leur inactualité, comme le roman gothique de Lewis, publié à la fin du XVIII^e siècle, qu'Artaud a adapté pour le public contemporain : « *nous ne saurions trop insister sur le fait que Le Moine doit être lu justement hors de son romantisme qui fait date, — ou que son romantisme doit être entendu hors de ce qui le rend d'actualité et le remet présentement à la mode, — dans son sens profond et libérateur.* » La constatation revient à ce paradoxe que l'actualité d'un grand livre repose sur ce qui le rend inactuel : « *Si les milieux littéraires, qui ont remis ce livre à la mode il y a quelques années, s'en détournent, — libre à eux, — cela n'empêche pas que, même littérairement parlant, et en fonction de l'atmosphère extraordinaire, véritablement surnaturelle qu'il dégage par endroits, le Moine ne continue à demeurer un livre réussi et d'actualité.* »¹² Dans toute forme d'actualité habite une part d'inactualité qui la hante comme son dépassement, qui la précède, la soutient et la prolonge. Même le fascisme ne détruira pas la culture, car rien ne peut porter tort à « ce qui est au-dessus de toute culture et que les formes culturelles qui changent ne sont chargées que de représenter »¹³. Demain, l'actualité aura cessé d'être actuelle, mais l'inactualité qu'elle recélait sera encore actuelle, parce qu'elle n'était pas vouée à se dissoudre avec son actualité dans l'oubli du passé révolu.

Maurice Blondel a bien dégagé cette infusion de l'inactuel dans l'actuel : « plus je voulais être de mon temps, plus je cherchais à m'environner, pour de telles études, d'une atmosphère qui ne date pas : philosophie de plein air et de pleine humanité, qui puisse être aussi respirable au vingt-cinquième siècle qu'elle l'eût été au second ou au douzième et qui n'espère trouver *l'actuel* le plus actuel qu'en cherchant d'abord *l'éternel* toujours opportun, même ou surtout quand il semble inactuel. »¹⁴ Artaud a incarné ce paradoxe. Une œuvre, même « lancée à neuf dans l'actualité courante » n'en procède pas moins « d'une sempiternelle et intempestive transmutation »¹⁵. L'inactualité de l'écrivain trouve l'actualité comme l'éclair : elle s'y inscrit, mais la traverse. Non seulement « le théâtre », mais la littérature tout entière « doit rompre avec l'actualité »¹⁶. L'inactualité suppose l'appel d'un ailleurs, d'une norme étrangère à l'actuel, au nom de laquelle sont dévalués le lieu et le moment présents : « cet esprit de revendication d'une autre vie qui est dans le cœur de tout homme noble. »¹⁷ Le génie assiste incrédule à la médiocrité du sublunaire. Il est ici-bas pour témoigner d'autre chose.

Son ancrage dans l'inactuel n'empêche cependant pas Artaud de proclamer « que toute parole [...] n'agit qu'au moment où elle a été prononcée »¹⁸. L'inactuel coïncide avec la pointe acérée de l'actuel. Le vieux Mexique est d'aujourd'hui et de demain, parce qu'il est d'avant-hier : « dans la sierra Tarahumara, beaucoup des Grands Mythes Antiques redeviennent d'actualité »¹⁹. La coïncidence de l'inactuel et de l'actuel, qui suppose ici un écart vers l'espace sauvage des tribus arriérées, fonde le projet « d'en revenir par des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes racontés par les grands tragiques anciens »²⁰. Le renouvellement radical du théâtre auquel Artaud en appelle vise à « perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables ».²¹ Parce que l'actualité est toujours si vite périmée, l'artiste doit inventer sans cesse des formes nouvelles, mais la Parole primordiale demeure. De Blondel à Artaud, la distance n'est pas si grande, dans cette invocation aux poètes inactuels : « nous, qui visons à une certaine éternité, surréelle, nous qui depuis longtemps ne nous considérons plus dans le présent, et qui sommes à nous-mêmes comme nos ombres réelles »²². Artaud pervertit Platon dans cet oxymore que Mallarmé aurait pu contresigner : « ombres réelles ». L'artiste est ailleurs, rivé à son absence essentielle, mais, ombre parmi les ombres, il hante aussi l'actualité inconsistante de la caverne, qu'il a pour vocation de réconcilier avec la réalité du dehors — la vraie réalité, réelle car inactuelle, celle à quoi ouvre la sortie hors de la caverne — grâce à son œuvre inconsistante, ombre parmi les ombres, mais signe du surréel. Peut-être, de n'avoir pu conduire jusqu'à son terme ce double jeu, Artaud est-il devenu fou.

Archaismes

Artaud, radical, se réclame d'« une Révolution *pour* la culture, *DANS* la culture ». Il précise toutefois : « il n'y a qu'une seule culture magique traditionnelle, et [...] la folie, l'utopie, l'irréalisme, l'absurde vont devenir la réalité. » Soyez réaliste, demandez l'impossible : une Révolution qui soit « une sorte de durable folie »²³, qui inscrive dans la réalité et dans l'actualité la négation même du réel et de l'actuel. La révolte d'Artaud,

comme celle des surréalistes, est à la fois esthétique et politique. Le constat est double. « Il n'est pas besoin d'insister sur l'ignominie actuelle de la scène. Le Vieux-Colombier mis à part, nous n'avons pas à l'heure qu'il est de théâtre. »²⁴ Il n'y a pas non plus de communauté humaine : « l'état social actuel est inique et bon à détruire. »²⁵ Reste à savoir au nom et en vue de quoi.

La parole désagrégée d'Artaud a constitué une référence majeure pour la pensée française du XX^e siècle. Sollers, Deleuze, Derrida, Foucault, Blanchot, ces auteurs engagés dans les débats intellectuels les plus brûlants de l'époque se sont emparés de ces braises incandescentes, non sans de bonnes raisons. Phare éclatant de la modernité, Artaud emprunte pourtant, aux antipodes de l'exaltation moderne, une part de son inspiration à l'enseignement de René Guénon sur les formes spirituelles héritières de la Tradition primordiale éclatée²⁶. À un correspondant, Artaud répond : « Tout ce que ce débutant écrit, annonce dans son babil d'enfant nous l'avons lu depuis longtemps et mieux dans les livres de René Guénon. »²⁷ Quelques mois plus tard, Artaud annonce un projet, resté sans suite, qui en dit long sur la profondeur de son intérêt : « Je veux faire pour la NRF un essai important sur René Guénon »²⁸. La visée d'Artaud n'en reste pas moins foncièrement divisée.

Dans une citation inventée — c'est un signe — où il invoque « les principes », à la manière de Guénon, Artaud superpose les méditations anciennes sur l'Absolu à des vues très actuelles sur l'intensité vitale du geste et du signe théâtral, menacée par la pente « antipoétique » de l'Occident moderne²⁹. Artaud note : « une des raisons [...] de la force d'action directe et imagée de certaines réalisations du théâtre oriental comme celles du Théâtre Balinais, est que ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires »³⁰. En associant « traditions millénaires » et « action directe », Artaud esquisse « cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus. »³¹ Le projet est de réconcilier sur la scène l'intellectualité abstraite des « dogmes » avec le concret de la dramaturgie, en s'adressant à la sensibilité, que les hommes partagent spontanément. Cette conception d'un théâtre revivifié, repris aux sources de l'authenticité première, autant qu'à Guénon, doit sans doute quelque chose à la pensée à la fois très moderne et très ancienne de Rousseau, qui analyse la vie sociale comme la dégradation d'une nature humaine intacte à l'origine, ce « naturel » dont Artaud appelle ici de ses vœux le retour.

Quand Artaud loue « le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques »³², quand il généralise sa thèse en déclarant : « la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique »³³, il se réclame de Guénon, mais sa remarque sur « le glissement économique, utilitaire et technique du monde » fait tout aussi nettement écho au *Discours sur l'inégalité* qu'à *La Crise du monde moderne*. Le théâtre « remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé. »³⁴ La part irremplaçable de Rousseau s'indique dans ce rejet du faux-semblant social au nom de la passion, vivante et vraie, jaillissant aux profondeurs intriquées du passé et de l'âme. La vérité de l'homme existe à la fois en nous et derrière nous, avant sa défiguration par « l'homme social »³⁵. C'est la thèse de Rousseau. La vérité peut revivre devant nous. C'est encore la thèse de Rousseau ; c'est une

perspective révolutionnaire. « Nous rechercherons dans quelle mesure la civilisation qui naît compte prendre conscience de l'esprit métaphysique qui est derrière les mythes et les formes des dieux antiques, et quelles formes vivantes elle pense pouvoir lui donner actuellement »³⁶. Toute vraie révolution ne peut être qu'une restauration : « la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps. »³⁷ Tel est l'un des paradoxes secrets, venu en droite ligne de Rousseau et du Romantisme, qui traversent la pensée du XX^e siècle. « *La Révolution est d'essence spirituelle pure.* »³⁸ La démarche est empruntée à Guénon, mais Artaud met l'accent sur l'emprunt aux sociétés archaïques : le théâtre balinaï, les Tarahumaras. Artaud est moins attentif à l'intellectualité pure que, suivant Rousseau, sensible à l'expression vivante, encore actuelle, des cultures que l'on disait alors primitives.

Le théâtre balinaï, les Tarahumas, comme le « sauvage » de Rousseau, c'est l'actualité de l'archaïsme, le passé mis à la disposition d'un présent qui s'égare. Dans tous les domaines, Artaud dresse le même constat : « La civilisation actuelle de l'Europe est en faillite. »³⁹ Aussi le récit pseudo-historique qu'Artaud consacre à l'empereur romain Héliogabale est-il tourné vers le passé : il est dédié « *à tout ce qui reste d'Illuminés véridiques dans ce monde qui s'en va* » et « *aux Ancêtres, aux Héros dans le sens antique* ». Artaud entend ainsi donner le ton de son livre et « *bien marquer son inactualité profonde, son spiritualisme, son inutilité* »⁴⁰. C'est dans une intention analogue que « La mise en scène et la métaphysique » évoque le tableau d'un peintre hollandais, un « Primitif »⁴¹. La fascination d'Artaud pour l'origine, pour l'ἀρχή n'est cependant pas l'archéologie des fossiles et des choses mortes. C'est un projet esthétique, philosophique et spirituel. « Que mes phrases sonnent le français ou le papou c'est exactement ce dont je me fous. »⁴² Quand Artaud se livre à la glossolalie, il invente une langue dont on ne sait trop ce qu'elle sonne : l'hébreu, le grec, le sanscrit ou le papou — les quatre à la fois —, qui en dit long sur l'aspiration à franchir les limites du langage, pour toucher quoi ? En guise d'indices, Artaud dissémine dans sa correspondance quelques noms « de Mystiques, d'Illuminés » : Platon, Denys l'Aréopagite, Maître Eckhart, Tauler, saint Jean de la Croix, Boehme, Raymond Lulle⁴³. Dans la folie d'Artaud, les sommets de la spiritualité occidentale s'accommodent d'une intimité paradoxale avec le primitivisme papou.

La pensée d'Artaud a été marquée par les thèses du *Discours sur l'inégalité*, qui nous reconduit aux origines inaccessibles d'une humanité vigoureuse, parfaite, pure, heureuse, déchu(e) dans et par le cours de l'Histoire, mais dont on reconnaît encore la trace chez les enfants, chez les primitifs. La passion d'Artaud pour le primitif, c'est déjà un peu celle de Michel Leiris — « Modernité, merdonité »⁴⁴ — ou de Claude Lévi-Strauss, qui fut disciple avoué de Rousseau : « j'appartiens à un autre siècle », dit-il, « je pense au présent et au monde dans lequel je suis en train de finir mon existence, ce n'est pas un monde que j'aime. »⁴⁵ L'archaïsme bipolaire d'Artaud, son goût bifide — schizophrénique ? — pour la métaphysique et la sauvagerie, procèdent de deux sources divergentes, mais il est dirigé contre un seul adversaire : la connivence bourgeoise de l'enrichissement perpétuel et du journal quotidien, dont l'art est l'antidote. « Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité. »⁴⁶ L'actualité, de quelque côté qu'on la prenne, est foncièrement *bourgeoise*, marquée au sceau du calcul.

Artaud retrouve une thèse soutenue, dans des perspectives différentes, par Rousseau et par Guénon, en particulier dans *La Crise du monde moderne* : « Ils savent que tout pas en avant, toute facilité acquise par la domination d'une civilisation purement physique implique aussi une perte, une régression. »⁴⁷ L'humanité croit progresser. Elle déchoit dangereusement. La notion de « primitif », qui se réfère à une origine perdue, autorise la rencontre entre les « principes » de la métaphysique et l'état de nature dont Rousseau propose à la méditation de son lecteur le modèle idéal. Le désir d'Artaud est tourné vers l'inactuel, ou bien à regretter, ou bien à inventer, en tout cas à l'écart, à contrepied, à contretemps de l'utilitarisme moderne. Artaud reconnaît ainsi dans le primitif, à Bali, chez les Tarahumaras, à la fois ce qui est le plus reculé et ce qui est le plus avancé, ce qui, d'un seul mouvement, renvoie au passé le plus éloigné et annonce les horizons futurs : « en présence d'une race comme celle-là, nous pouvons par comparaison conclure que c'est la vie moderne qui se trouve en retard par rapport à quelque chose et non pas les Indiens Tarahumaras qui seraient en retard par rapport au monde actuel. » L'actualité est transitoire : elle ne peut pas être un *nec plus ultra*, un dernier mot ; à la rigueur l'avant-dernier, peut-être tout au plus l'antépénultième, voire seulement l'approximation dérisoire de ce qui sera ou de ce qui reviendra.

Artaud, chanteur du théâtre balinais et des Tarahumaras, entre de plain-pied dans la schizophrénie. Il s'éloigne de la civilisation moderne pour rencontrer les Indiens d'Amérique centrale, avec cette doctrine : l'espoir de l'humanité, c'est vous, les demeures de la Terre. Notre avenir, c'est votre passé : « Nous attendons du Mexique [...] un nouveau concept de l'Homme, qui servira à nourrir [...] l'Humanisme, en train de naître en France avec un esprit diamétralement opposé à l'esprit du XVI^e siècle »⁴⁸. On dressera un jour le bilan de ces contradictions — de cette schizophrénie ? —, dont la méconnaissance perpétue la dénégaration imperturbable des conflits latents dans la culture contemporaine : non pas seulement le Romantisme — le rejet du présent — *contre* les Lumières, mais le regret romantique et mélancolique de l'origine *dans* les Lumières.

Polarité, potentialité, intemporalité

L'inactualité d'Artaud est le fond obstiné de sa pensée, l'impossibilité de coïncider avec quoi que ce soit : l'époque présente, ce monde-ci et l'autre, s'il en est un, Dieu, autrui, soi-même. « Connaissez-vous encore un Homme dont l'indignation contre tout ce qui est actuellement soit aussi constante, aussi violente, et qui soit aussi constamment et aussi désespérément en état de fulmination perpétuelle. »⁴⁹ Plus que tout autre, Artaud connaît « cette inimitié que chaque homme porte en lui, lui-même pour lui-même. »⁵⁰ D'Héliogabale il est dit que « son anarchie, il la pratique d'abord en lui-même et contre lui-même »⁵¹. Cette guerre de soi contre soi est d'ordre principal, métaphysique, car les conflits commencent dans l'Absolu, avec sa polarisation en deux aspects antagonistes et complémentaires, ainsi qu'Artaud a pu l'apprendre dans les exposés de Guénon sur les cosmologies traditionnelles. Ainsi évoque-t-il « les deux pôles opposés de la manifestation formelle : le masculin, le féminin », d'où procède « cette guerre qui oppose sans trêve possible le féminin au masculin »⁵². C'est encore « l'éternelle bataille entre le Bien et le Mal »⁵³ et les autres : entre la terre et le ciel,

entre l'humain et le divin, entre le corps et l'esprit, entre le concret et l'abstrait, entre les gestes, les signes non verbaux et les mots.

« La froide agitation des colonnes partage en deux mon esprit »⁵⁴. Avec sa polarisation originelle, sa dualité principielle, l'Absolu est le premier schizophrène et le modèle de tous les autres. De zéro, il se fait un ; d'un, il se fait deux : masculin et féminin, yang et yin, ciel et terre. Alors commence la division contre soi-même et « cette guerre de l'esprit en hostilité avec lui-même » se répercute dans l'univers entier. « Il y a dans toute poésie une contradiction essentielle. »⁵⁵ C'est ce trait qui la définit : « Aussi bien la poésie absolue est-elle d'essence métaphysique [...] parce qu'elle [...] reprend ce pouvoir de dissociation, de décrochement. »⁵⁶ Les contradictions, venant de si haut, sont irréductibles. « La vie d'Héliogabale » est « l'image de toutes les contradictions humaines, et de la contradiction dans le principe »⁵⁷. La mise en scène schizophrénique d'Artaud, est une mise en scène de la métaphysique, mais d'une métaphysique inscrite dans sa chair et insupportablement douloureuse : « la sensibilité [...] scindée en deux »⁵⁸, ou encore « ce terrible foyer de dissociation séparatrice où mon corps n'a pas cessé depuis 22 années d'être intégralement supplicié. »⁵⁹ Le personnage d'Héliogabale, en partie historique, en partie inventé, est conçu pour incarner la contradiction : il « réalise en lui l'identité des contraires »⁶⁰. C'est un oxymore vivant. Le sous-titre du livre l'indique d'emblée, par son heurt de notions contradictoires : *L'Anarchiste couronné*. Le personnage exerce le pouvoir suprême, alors qu'il est « ennemi public de l'ordre, [...] ennemi de l'ordre public ». Sachant qu'« un homme n'est pas un dieu », mais ne pouvant l'accepter tout à fait, « Héliogabale est en proie à cette aimantation des contraires, à ce double écartèlement. »⁶¹ Il figure l'impossibilité, dans ce partage qui le déchire et l'empêche d'exister vraiment, d'appartenir une bonne fois pour toutes à l'un ou l'autre bord.

L'inactualité d'Héliogabale, à travers qui Artaud s'est mis en scène, avec sa « manie religieuse », son « aberration », sa « folie lucide »⁶², pour tenter d'échapper à la double actualité de son être impossible et d'une époque déficiente, est un antidote à « cet effondrement généralisé de la vie »⁶³ qu'il dénonce. Le résultat peut paraître assez dérisoire : que faire de cette figure inconsistante, qui n'a de place que dans un passé imaginaire et dont on ne voit pas ce qu'elle peut apporter à la vie présente ? C'est pourquoi les images du drame ou de la tragédie cosmiques se doublent d'un autre motif, celui de l'inachèvement. « Je suis un esprit pas encore formé, un imbécile »⁶⁴. Artaud le redit des années plus tard. « Je suis un génital inné, à y regarder de près cela veut dire que je ne me suis jamais réalisé. »⁶⁵ Le poète ne parvient pas à faire naître les formes qu'il tente d'engendrer, il se sent impuissant à les porter jusqu'à la vie. Artaud s'est toujours heurté à cette difficulté radicale de traduire au dehors son intériorité (son innéité), de la faire exister pleinement dans une expression accomplie : « Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états. »⁶⁶ Artaud trouve pourtant là le ressort paradoxal d'une force poétique : « c'est le virtuel qui, beaucoup plus que le réel, m'a toujours paru contenir une puissance. »⁶⁷ En jouant sur la terminologie d'Aristote, c'est dire que ce qui est resté en puissance, avant l'actualité de l'acte, est plus doué de puissance, d'efficacité que ce qui est en acte. À défaut de la vraie vie, l'écrivain n'aurait plus à espérer que l'existence fantomatique, la potentialité des entités imaginaires : « donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était

encore qu'en puissance, à toute une germination virtuelle »⁶⁸. Il y a un autre sens possible à ces expressions énigmatiques. « *Je récupérais donc en esprit la virtualité des formes que la nature me refusait dans une immédiate actualité.* » L'opposition de l'« esprit » et de « la nature » indique que ce qui se perd en extériorité se gagne en intériorité. « *Je pénétrais par le même fait toute l'importance vitale de ce que les philosophes appellent le non-manifesté !* » Artaud emprunte à Guénon cette dernière expression, traduite du sanskrit. Elle désigne approximativement la potentialité divine, les « possibles » de Leibniz, « la virtualité » qui précède la manifestation, l'équivalent indien de la création chrétienne. Artaud ne se réfère pas à l'hindouisme : « *l'essence d'une tradition oubliée miroitait de nouveau devant moi.* » Il invoque un secret indéterminé. La conclusion a en revanche une tonalité nettement platonicienne, avec son opposition des « essences » et du « particulier » : « *Ainsi je suis en réaction contre une époque à jamais détournée des essences et qui ne sait plus guère envisager que le particulier.* »⁶⁹ Là n'est pas l'essentiel : la note ultime est une fois de plus pour rejeter fortement le présent et suggérer un écart dans une manière de non-lieu, impossible à situer, à la fois spatial et temporel, qui lui soit radicalement étranger, antérieur à l'existence, comme le verbe divin précède de sa potentialité, de sa puissance créatrice, toute chose réelle.

Artaud n'aura pas cessé de rechercher ce qu'il appelle « la virtualité d'un discours sans durée »⁷⁰, une parole inactuelle, une parole qui soit à peine une parole, qui ne désigne pas de choses réelles, en acte. À Héliogabale, Artaud attribue « une vie dont la chronologie est impossible », remplie de « cruautés sans date »⁷¹. Un peu plus tard, il évoque le « temps noir de certaines tragédies antiques que tout vrai théâtre doit retrouver. »⁷² Artaud rêve d'un temps qui n'appartienne pas au temps, d'un temps nocturne, étranger à la durée ordinaire. Quand il songe « à remettre en usage des instruments anciens et oubliés, ou à créer des instruments nouveaux »⁷³, pour la musique de scène, il interdit toute allusion au présent. Il balance entre ce qui n'a plus lieu et ce qui n'a pas encore eu lieu, entre le révolu et le virtuel. Ce hors-temps, il le trouve au Mexique. « On entre avec les Tarahumaras dans un monde terriblement anachronique et qui est un défi à ce temps. »⁷⁴ Ce sera quasiment son dernier mot, dans lequel il tente d'enfermer le sens de son œuvre : « Ce livre outré appelé par d'antiques races aujourd'hui mortes et tisonnées dans mes fibres, comme des filles excoriées. »⁷⁵ Artaud est à la fois très ancien par son aspiration éperdue à une parole d'avant l'oubli et très moderne par sa rage à forcer le fini pour y faire entrer l'infini, à écarteler le corps pour y montrer l'âme à vif.

Seul un fou peut se prendre pour un autre et donner pour une réalité indubitable l'invention de son esprit malade : « Antonin Artaud est mort [...] et son cadavre a été sorti de Ville-Évrard pendant la durée d'une nuit blanche comme celles dont parle Dostoïevsky et qui occupent l'espace de plusieurs journées intercalaires mais non comprises dans le calendrier de ce monde-ci — quoi[que] vraies comme le jour d'ici. »⁷⁶ Seul un fou peut écrire ces lignes. Seul un écrivain peut écrire ces lignes. Seul, il peut fugitivement rendre les lueurs de son impossible hors-temps « vraies comme le jour d'ici ». Dans la grande tradition romantique, Artaud est persuadé de voir à travers sa folie — folie pour les esprits normaux, non pour lui — mieux, plus loin, plus vrai que les gens raisonnables. « Héliogabale [...] est un mythomane dans le sens littéral

et concret du terme. C'est-à-dire qu'il voit les mythes qui sont, et qu'il les applique. » L'époque moderne — quelle modernité ? — s'est cependant chargée d'enseigner à Artaud qu'il est désormais impossible de prendre au sérieux cet invisible et d'en vivre. « Les anciennes histoires de chevalerie sont toujours vivantes et encore plus vraies, mais sous le règne de la radio et de la bombe atomique ce n'est plus croyable. Et je suis le seul homme à connaître tout ce secret et dans toute son étendue »⁷⁷. Don Quichotte aussi connaissait « ce secret », insoutenable et tragique : l'art de transporter partout avec soi, dans un présent où il n'a pas sa place, l'inactuel.

¹ « Adresse au Dalaï-Lama », in Antonin Artaud, *Œuvres*, édition d'Évelyne Grossman, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 136. Sauf indication contraire, les références sont données dans cette édition.

² « L'activité du Bureau de recherches surréalistes », p. 141.

³ Évangile selon saint Jean, chap. 17, v. 11, 16 (traduction de la Bible de Jérusalem).

⁴ Lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936, p. 667

⁵ Lettre à Jean Paulhan du 19 juillet 1935, p. 660.

⁶ Lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936, p. 668.

⁷ « Le Théâtre de la Cruauté », p. 580.

⁸ *Ibid.*, p. 583.

⁹ « En finir avec les chefs-d'œuvre », p. 549.

¹⁰ « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre », p. 671.

¹¹ Lettre à Jacques Rivière du 25 mai 1924, p. 79-80.

¹² « Avertissement au *Moine* », p. 351, 352.

¹³ Projet de lettre au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, juin 1935, p. 497.

¹⁴ *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel. Propos recueillis par Frédéric Lefèvre*, Aux Éditions Spes, 1928, p. 42-43. C'est Blondel qui souligne.

¹⁵ *Van Gogh le suicidé de la société*, p. 1444.

¹⁶ « Théâtre oriental et théâtre occidental », p. 546.

¹⁷ Lettre au docteur Ferdière du 20 juillet 1943, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1994 (abrégé *NÉR*), p. 51.

¹⁸ « En finir avec les chefs-d'œuvre », p. 550.

¹⁹ « Une Race-Principe », p. 753.

²⁰ « En finir avec les chefs-d'œuvre », p. 552-553.

²¹ « Le Théâtre de la Cruauté », p. 560.

²² « À table », p. 130.

²³ Lettre à Jean Paulhan du 23 avril 1936, p. 664.

²⁴ « L'Atelier de Charles Dullin », p. 35.

²⁵ « La mise en scène et la métaphysique », p. 527.

²⁶ Xavier Accart, *Guénon ou le renversement des clartés : Influence d'un métaphysicien sur la vie littéraire et intellectuelle française (1920-1970)*, Edidit-Archè, 2005.

²⁷ Projet de lettre, avril-mai 1931, p. 353.

²⁸ Lettre à Jean Paulhan du 26 janvier 1932, OC, V, p. 89.

²⁹ « La mise en scène et la métaphysique », p. 529.

³⁰ *Ibid.*, p. 531.

³¹ « Le théâtre et la peste », p. 521.

³² « La mise en scène et la métaphysique », p. 529 ; « Théâtre oriental et théâtre occidental », p. 548.

³³ « La mise en scène et la métaphysique », p. 529.

³⁴ « Le Théâtre de la Cruauté », p. 580.

³⁵ « Le Théâtre de la Cruauté », p. 580.

³⁶ « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre », p. 675.

³⁷ « Manifeste pour un théâtre avorté », p. 234.

³⁸ « Point final », p. 242.

³⁹ « Ce que je suis venu faire au Mexique », p. 717.

⁴⁰ *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (abrégé HAC), p. 405.

⁴¹ « La mise en scène et la métaphysique », p. 522.

⁴² « Préambule », p. 21.

⁴³ Lettres au docteur Ferdière du 19 mars et du 20 juillet 1943, du 12 mars 1944, du 9 mars 1945, lettre à Pierre Laval du 15 octobre 1943, *NÉR*, p. 34, 47, 48, 86, 100, 132.

⁴⁴ Michel Leiris, « Modernité, merdonité », *La Nouvelle Revue Française*, n° 345, 1^{er} octobre 1981, Gallimard, p. 1-31.

⁴⁵<http://www.youtube.com/watch?v=sNSHkhYrSSY&feature=related> (France 2, « Campus », 28 oct. 2004).

⁴⁶ « Le théâtre et la peste », p. 516.

⁴⁷ « Le rite des rois de l'Atlantide », p. 756.

⁴⁸ « Premier contact avec la Révolution mexicaine » p. 709.

⁴⁹ Lettre à André Breton du 30 juillet 1937, p. 810.

⁵⁰ Lettre au docteur Ferdière du 2 avril 1944, *NÉR*, p. 95.

⁵¹*HAC*, p. 452-453.

⁵²*HAC*, p. 450, 414.

⁵³ Lettre au docteur Ferdière de 1944, *NÉR*, p. 98.

⁵⁴ « Texte surréaliste », p. 123.

⁵⁵*HAC*, p. 435, 453.

⁵⁶ Projet de lettre à Steve Passeur du 12 décembre 1931, p. 363.

⁵⁷*HAC*, p. 437.

⁵⁸*Le Pèse-Nerfs*, p. 162.

⁵⁹ Lettre à Anne Manson du 10 août 1937, p. 818.

⁶⁰*HAC*, p. 436.

⁶¹*HAC*, p. 452, 451.

⁶²*HAC*, p. 436.

⁶³ « Le théâtre et la culture », p. 505.

⁶⁴ Lettre à Jacques Rivière du 22 mars 1924, p. 75.

⁶⁵ « Préambule », p. 20.

⁶⁶*Le Pèse-Nerfs*, p. 164.

⁶⁷ Lettre à Paule Thévenin du 10 mars 1947, p. 1598.

⁶⁸*Le Pèse-Nerfs*, p. 159.

⁶⁹ « Point final », p. 242.

⁷⁰ *Fragments d'un Journal d'Enfer*, p. 179.

⁷¹ *HAC*, p. 454.

⁷² « Le théâtre et la peste », p. 516.

⁷³ « Le Théâtre de la Cruauté », p. 562.

⁷⁴ « Une Race-Principe », p. 753.

⁷⁵ « Préambule », p. 22.

⁷⁶ Lettre au docteur Ferdière du 12 février 1943, *NÉR*, p. 28.

⁷⁷ Lettre à Colette Thomas du 27 mars 1946, p. 1293.